

Rembrandt

Radierungen
• **N**eu **f**olge •

Aus Rembrandts Radierungen

Neue folge



Herausgegeben vom Jugendschriften-Ausschuß
des Allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf
Mit einer Einleitung von Severin Rüttgers

Verlag von Fischer & Franke G. m. b. H. Berlin W.

Verzeichnis der Tafeln.

Selbstbildnis (1638), Titelblatt

Rembrandts Mutter (1628?) Schlusstück

Tafel 1. Der Bettler mit der Glutpfanne (1630)

„ 2. Der blinde Geiger mit dem Hund (1631)

„ 3. Die Pfannkuchenbäckerin (1635)

„ 4. Saskia (1637)

„ 5. Die große Judenbraut (1635)

„ 6. Der Arzt Ephraim Bonus (1647)

„ 7. Der Kunsthändler Abraham Francen (1655)

„ 8. Abraham bewirtet die Engel (1656)

„ 9. Abrahams Opfer (1655)

„ 10. Jakob beweint seinen Sohn (1633)

„ 11. Der blinde Tobias (1651)

Tafel 12. Die Anbetung der Hirten mit der Lampe (1654)

„ 13. Die Belchneidung (1654)

„ 14. Die flucht nach Ägypten (1654)

„ 15. Die heilige familie im Zimmer (1654)

„ 16. Der Jesusknabe unter den Schrift-
gelehrten (1652)

„ 17. Jesus und die Samariterin (1634)

„ 18. Der Tod der Maria (1639)

„ 19. Die Landschaft mit den Schwänen (1650)

„ 20. Die Landschaft mit dem Jäger (1653)

„ 21. Die Landschaft mit dem Zeichner (1646)

Hauschatz deutscher Kunst
der Vergangenheit.

15. Heft.

Das erste Rembrandtheft des Hauschatzes erschien 1906 als 2. Heft dieser Folge und enthält Nachbildungen der folgenden Radierungen: Selbstbildnis mit Saskia — Bettler an der Haustür — Die drei Orientalen — Triumph des Mardochai — Verkündigung an die Hirten — Die große Darstellung im Tempel — Hundertguldenblatt — Christus predigend — Tempelreinigung — Der verlorene Sohn — Kreuzabnahme mit der Fackel — Ansicht von Amsterdam — Die Mühle — Landschaft mit der Kuh — Landschaft mit den drei Bäumen — Hütte unter dem großen Baum — Hütte mit dem Heufcher — Selbstbildnis von 1639 — Jan Uytenbogaert — Cornelius Claesz Anflo — Doktor Faustus — Dazu ein biographisches Vorwort.

Von der Radierung

Es ist nicht ganz leicht, mit wenig Worten zu sagen, welchen Werken des Bilddruckes der Name Radierung allein zukommt. Die Verfahren, eine Kupferplatte zum Drucke einer originalen Bild Darstellung zu bereiten, sind in den letzten Jahrzehnten so vielgestaltig geworden, daß es auch dem Fachmann schwer werden kann, nach dem Aussehen mancher Drucke anzugeben, wie die Platte hergerichtet worden ist. In den Kabinetten der Ausstellungen hängen neben Blättern, die durch den klaren Fluß ihrer Linien deutlich sagen, wie der Künstler auf die Platte gezeichnet hat, genug andere, auf denen kaum die Spur einer festen Linie zu sehen ist, die dafür in geschlossenen Conflächen von zartem Grau bis zum tiefen Schwarz den weichen Strich des Malerpinsels erkennen lassen. Wie gern möchte der Liebhaber da erfahren, welche mechanischen und chemischen Prozesse auf die Platte angewandt werden, um sie druckfertig zu machen.

Eine Radierung ist ein Tiefdruck. Sie kann also nicht auf der Buchdruckerpresse hergestellt werden. Die Tiefdruckpresse ist eine ziemlich einfache Maschine, die in ihrem Äußern sehr an eine große Wäschmangel erinnert. Aber der Auflegestich ist beweglich und wird zwischen den beiden Walzen vorwärts oder rückwärts gezogen und dabei stark gepreßt. Die Presse wird meist durch ein Schwungrad von Menschenkraft bewegt. Zum Drucken wird die Platte mit der eingeschnittenen Bildzeichnung nach oben auf den Tisch gelegt. Der Drucker tupft mit einem Ballen Farbe darauf und reibt sie mit der Hand oder mit einem Lappen so lange über die Platte, bis alle Einschnitte mit Farbe gefüllt sind. Dann wird die übrige Farbe weggeschwift, und jetzt erscheint das Druckbild sichtbar in der blanken Metallfläche. Als geeignetes Papier wird ein passend geschnittenes Stück handgeschöpftes oder japanisches Papier angefeuchtet und auf die Platte gelegt, mit einer Lage Papier und einem Filztuch zugedeckt und dann der Tisch zwischen den Walzen durchgedreht. Durch den Druck schmiegt sich das Papier in die eingeschnittenen Drucklinien und hebt die Farbe heraus. Wie stark der Druck der Presse ist, das ist an der veränderten Struktur des Papiers zu sehen. Es ist in der Größe der Platte dichter und dünner geworden. Die Farbe liegt nun erhaben, je nach der Tiefe der Linien mehr oder weniger hoch auf dem Papier angetrocknet. Die feinen Striche haben einen grauen Ton, die tiefen ein schimmerndes Schwarz.

Also mußte der Künstler die helleren Teile der Zeichnung nur leicht, die Schatten aber tief in die Platte bringen und die Übergänge abstufen. Das ist leicht zu erreichen, wenn die Zeichnung mechanisch mit dem Grabstichel in die Platte geschnitten wird. Dann richtet die Tiefe der Linie sich nach dem Drucke der Hand. Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen Kupferstich und Radierung: Bei der Radierung verrichtet nicht die Hand des Künstlers die Schneidearbeit. Die Linien werden durch ein metallauflösendes Mittel, meist durch rauchende Salpetersäure in die Platte geätzt. Der Künstler muß diesen Prozess vorbereiten und überwachen. Die Kupferplatte, die er dazu benutzt, ist zwei bis drei Millimeter stark und muß gut ausgehämmert, ebenflächig und blank poliert sein. Sie wird sorgfältig gereinigt und auf der Druckseite mit einer säurefesten Mischung von Harz, Pech, Wachs und Terpentin bedeckt. Mit

einer Lederwalze wird dieser Ätzgrund in gleicher Stärke auf die angewärmte Platte verteilt und dann — solange Platte und Grund noch warm sind — mit einer Wachsfackel angerulst. Nach dem Erkalten kann das Zeichnen beginnen. Mit einer feinen Nadel, die in einen Stiel eingesetzt ist, fährt der Künstler so stark über die Platte, daß der Ätzgrund wegradiert und das blanke Metall sichtbar wird. Die Nadel gleitet so leicht wie die Feder auf dem Papier. Aber ihr Strich ist all den Zufällen und Willküren entrückt, die die Feder zuläßt. Er kann unter dem Drucke der Hand nicht schwellen oder schwinden und bleibt immer gleich breit und flüssig. Er kann nicht stolpern über Knoten und nicht abgleiten oder auslaufen. Dafür kann er vor- und rückwärts eilen, kann gerade oder in Kurven und Schlingen dahinfahren. Keine denkbare Linie ist ihm unmöglich. Da ist die Nadel dem beschwerlichen Grabstichel ein großes Stück voraus. Der ist an gerade Linien, regelmäßige Kurven und Punkte gebunden. Aber der Künstler kann ihn unter dem Druck der Hand seine Spur anschwellen und im Lichte fein auslaufen lassen. Das erfordert eine sichere Hand und lange Übung.

Diese handwerkliche Schulung ist zum Radieren nicht nötig. Wer mit der Feder auf Papier zeichnen kann, der kann auch radieren. Es fragt sich nur, wie er das versteht. Da der Strich der Nadel überall das gleiche Gefüge zeigt, hat der Radierer zur Darstellung von Hell und Dunkel kein anderes Mittel als ein Mehr oder Weniger an Strichen auf einer gleichgroßen Fläche. Er kann also nicht eine ganze Fläche mit dem Schwarz der Striche decken wollen wie bei einem Gemälde oder bei einer Tuschezeichnung. Er kann auch nicht Strich an Strich setzen, daß sie so eine Fläche bilden. Er muß jede Linie frei für sich reden lassen. Radierte er den Ätzgrund mit breiten Strichen oder Flächen weg, um eine schwarze Fläche zu erhalten, so würde beim Einfärben hier alle Farbe herausgewischt werden und die Stelle ergäbe im Druck grau statt Schwarz. So drucken schon gar zu breite Striche grau. Zwischen zwei Linien muß ein Metallsteg stehen bleiben, und dieser Raum muß im Ätzgrund breiter sein, als er im Druck bleiben soll. Denn die Salpetersäure frisst auch nach der Seite und würde einen zu schmalen Steg wegätzen. Eine reine Strichradierung wird im tiefsten Schatten noch weißes Licht haben. Erst die Reliefwirkung der Farbe deckt dieses Licht, und dies gibt den großen Schattenflächen der echten Radierungen (Hundertguldenblatt) ihr wundervolles wogendes Leben.

Der Radierer muß mit seinem kostbaren Mittel, dem schwarzen Strich, sehr haushälterisch sein. Max Liebermann sagt irgendmal, Zeichnen sei die Kunst des Auslassens. Das gilt erst recht von der Radierung. Je weniger Striche das Bild vollenden, je starker und suggestiver jeder Strich ist, desto vollendeter ist die Technik und damit auch die innere, geistig erregende Wirkung einer Radierung. Die wenigen Striche der Nadel können nicht, wie der breite, farbige Pinsel des Malers, eine atmosphärisch-plastische Darstellung des Sichtbaren geben. Aber es muß ihnen die Wunderkraft innewohnen, die Phantasie des Betrachters zu erregen, daß sie ein solches Bild in sich schafft. Die Radierung muß in ihren Linien die letzten und tiefsten Elemente des Sichtbaren aus der Erscheinung reißen und darstellen. In diesem Sinne

ist sie das letzte Wort, das die Kunst des Huges zu geben hat. In einer guten Radierung wird das Weiß des Papiers stärker zu reden scheinen als das Schwarz der Zeichnung. Für einen Bildteil im hellsten Lichte hat der Künstler keinen andern Ausdruck als für die Teile im tiefsten Schatten: die Linie. Seine Linie muß an der Stelle sein, wo sie zugleich Form und Ton des Dargestellten ausdrückt. Keine Kunst des Pinsels kann ihre Bildkörper so von Licht und Luft umgeben und verzehrt darstellen, wie sie auf manchen Radierungen Rembrandts, Whistlers oder Liebermanns erscheinen.

Diese Vieldeutigkeit der Linie formuliert sich als das tiefste Stilgesetz der Kunst der Radierung. Schon der erste Künstler, der den Grabstichel mit der Radier- nadel vertauschte, hat dieses Gesetz praktisch ausgesprochen: Albrecht Dürer. In der Zeit von 1515 bis 1520, nach dem er die Kunst seines Grabstichels bis zur Vollkommenheit geführt hatte und, unzufrieden mit dem Erfolg, nach neuen Wegen ausschaute, schuf er eine kleine Zahl von Ätzdrucken. Seine Hilfsmittel waren so unvollkommen wie möglich. Weil er die Salpetersäure nicht kannte, ätzte er mit Ammoniak oder Eisenvitriol in Eisenplatten. Doch betrachten wir das so merkwürdige Blatt von 1518, die grandiose Landschaft mit der Kanone. Es ist fast reine Landschaftsdarstellung. Die Landschaft mit ihren weichen, verlaufenden Linien, ihren dekorativen Flächen, deren Tonwerte sich durch Lagen von einfachen, so oder so gerichteten, mehr oder weniger dichten Linien ausdrücken ließen, begünstigte, ja forderte die Entwicklung eines malerischen Linienstiles. Nur weil Dürer kein Künstler war, der mit einer nur malerischen Wirkung zufrieden sein konnte, hat er sich bei diesem Erfolg nicht beruhigen können und nicht weiter radiert. Sein plastischer Sinn ließ ihn wieder nach dem vertrauten Stichel greifen.

Unter seinen Nachfolgern sind es die Landschaftler, die die neue Technik weiter führen, Albrecht Altdorfer von Regensburg und die Nürnberger Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack. Altdorfer ist der erste, der Landschaften ohne Staffage, nur um der Landschaft willen gemalt und radiert hat. In den radierten Landschaften von Augustin Hirschvogel ist durch die Darstellung der atmosphärischen Erscheinungen ein so feines Naturgefühl ausgesprochen, daß er uns ganz als ein moderner Künstler erscheint. Hirschvogel benutzte schon verschieden starke Nadeln zum Radieren, und sein Landsmann Lautensack verbesserte seine Platten mit den feinen Strichen der scharfen Nadel. Seine Blätter sind trotzdem nicht so lebendig wie die Hirschvogels. Diese drei Radierer haben mit Salpetersäure in Kupfer geätzt. Die Zeitgenossen Altdorfers und Hirschvogels, die Hugsburger Künstlerfamilie der Höpfer, ihre Nachfolger von Vergil Solis und Jost Amann bis zu dem vielgerühmten Matthäus Merian waren viel zu oberflächliche Künstler, um die von ihnen fleißig geübte Technik ernststen Aufgaben dienstbar zu machen. Die Zeit und Mühe sparende Ätzkunst diente ihnen nur dazu, die Zahl ihrer Tiefdruckplatten ins Ungeheure zu steigern. Ihr Oeuvre hat für uns nur kunst- und kulturhistorisches Interesse. Wertvoller ist das große Werk des vielgewanderten Pragers Wenzel Hollar, der auf seinen Reisen den Einfluß der französischen und niederländischen Kunst des frühen siebzehnten Jahrhunderts erfahren hat. Er darf kaum zu der alten deutschen Schule gezählt werden. So war nach einer kurzen, fast frühreifen Entwicklung die Kunst des Radierens einschlummert, bis sie um 1620 bei den Niederländern — die als Radierer durch-

aus die Erben der alten deutschen Landschaftler sind — zu neuem Leben erwacht und besonders durch das unvergleichliche Werk Rembrandts zu einer Blüte gedieh, die in den besten Werken der Gegenwart kaum schöner und reicher geworden ist.

Natürlich war diese innere Entwicklung auch von einer technischen begleitet. Die Niederländer erfanden die Stappenätzung. Dies ist ein Verfahren, um die mit einer Nadel radierten Linien nach Wunsch fein und leicht, oder breit und tief zu ätzen. Wenn der Radierer seine Zeichnung fertig hat, dann bestreicht er die Platte auf der Rückseite und am Rande mit säurefestem Lack und legt sie mit dem Bilde nach oben in eine flache Schale mit verdünnter Salpetersäure. Die Säure berührt an den freigelegten Stellen das Kupfer und löst es auf. Aufsteigende Gasbläschen zeigen dem Künstler den Fortgang der Zerstörung. Es bedarf einer langen Erfahrung, den Augenblick zu bestimmen, wo die Linien die rechte Tiefe haben. Die Platte kann wohl ein zweites Mal in die Säure gelegt werden. Aber da der Ätzgrund vor dem Probendruck ganz von der Platte gewaschen werden muß, kann nach dem Drucke nicht mehr geätzt werden. (In letzter Zeit hat man auch ein Mittel gefunden, die Platte nach einem Probendruck wieder so mit Ätzgrund zu decken, daß das Bild offen bleibt.) Zeigte eine Platte in dem ersten Druck noch Mängel, so konnte sie nur mit Stichel und Schneidenadel gebessert werden. Da ist ein Kluger auf den Gedanken gekommen, nach einer ersten kurzen Ätzung die Linien, die fein und zart drucken sollten, mit Lack zu decken und dann die Platte weiter zu ätzen. Dabei werden die noch offenen Linien breiter und tiefer geätzt als die gedeckten. Dieses Verfahren kann beliebig oft wiederholt werden, so daß nun Linien von der verschiedensten Breite und Tiefe geätzt werden. Der Gedanke an das Eindecken einzelner Linien brachte die Künstler auch dazu, die Platte vor der ersten Ätzung genau anzusehen, ob nicht überflüssige oder schädliche Linien aufradiert waren, die dann mit Lack gedeckt wurden. Das ist schneller getan, als sie nach der Ätzung mühsam mit Stahl und Öl auszuschleifen. Manche Künstler setzen durch Zudecken die hellen spiegelnden Reflexlichter in die Schattenflächen. Das ist viel leichter, als sie aus der Zeichnung durch Unterbrechung der Linien auszusparen.

Nur wenige Künstler gebrauchen die Stappen- ätzung bis zur letzten Möglichkeit. Die meisten ätzen nur ein- oder zweimal und geben der Platte die letzte Vollendung mit der Schneidenadel, seltener mit dem Stichel. Die Schneidenadel — meist kalte Nadel genannt — ist stärker und schärfer als die Radier- nadel. Sie soll ja mit der Kraft der Hand das Kupfer ritzen. Doch dringt sie nur um den verschwindenden Bruchteil eines Millimeters in die Platte, gibt also im Druck eine feine Linie, die leicht daran zu erkennen ist, daß sie fein anfängt, anschwillt und mit einer Spitze endigt. Die Ätzlinie erscheint dagegen überall gleich stark, wurmförmig. Aber so fein auch der Schnitt der kalten Nadel ist, sie gibt doch ein Mittel, um eine fette, schimmernd schwarze Linie zu drucken. Die Schneidenadel stülpt an der Seite das Metall auf, wie die Erde von der Pflug- schar aufgestülpt wird. Bleibt dieser feine Metallstreifen, der Grat genannt wird, stehen, so staut sich vor ihm die aufgetragene Farbe auf und wird in der Presse auseinander gedrückt, gibt also einen breiten, flockigen Strich. Auch bei der Arbeit des Grabstichels entsteht ein Grat. Die Stecher, die eine klare Drucklinie haben wollen, schneiden ihn mit

einem dreikantigen Messer, dem Schaber, weg. Dürer war der erste, der den Grat des Kaltnadelschnittes an geeigneter Stelle stehen liess und so in die trockenen Linien des Kupferstiches warme, satte Töne brachte. Von dem einzigen Blatte, das er so gedruckt hat, es ist ein heiliger Hieronymus, sind nur zwei gute Abdrücke erhalten. Die Platten mit stehendem Grat sind nämlich sehr vergänglich. Durch das Blankwischen und Drucken wird der Grat nach etlichen Drucken ganz abgeschliffen. Die feinen Striche der Schneidenadel werden leicht und halten keine Farbe mehr. Nach etwa zwanzig Drucken gibt es nur noch graue Abdrücke, während von einer starkgeätzten oder mit dem Stichel gearbeiteten Platte wohl noch zehnmal soviel gute Drucke abgezogen werden können.

Natürlich sind die ersten Drucke die besten, und jeder folgende ist matter als der vorige. Darum numerieren die Künstler eine kleine Zahl der Erstdrucke und sichern ihnen dadurch den höheren Wert, der ihnen auch zukommt. Es gibt aber ein Mittel, um von einer Kupferplatte eine nach mehreren Tausend zählende Auflage von guten Drucken zu erzielen: die galvanische Verstählung. Der hauchdünne Stahlpanzer, den die Platte dabei erhält, hält aller Abnutzung stand. So werden die Kupferdruckbeilagen für Zeitschriften und die Prämienblätter für Kunstvereine hergestellt. Die Drucke haben alle eine gleichmässig gute Qualität, aber sie sind für den Kunsthändler und Sammler fast wertlos, weil ihr Preis kaum jemals steigen wird. Darum geben die Künstler nur unter besonderen Umständen Platten her für den Auflagedruck. Grosse Künstler sind auf den Wert und die Qualität ihrer Drucke so stolz wie auf den ihrer Gemälde. Whistler und Klinger haben ihre Druckplatten zerstört, nachdem sie eine kleine Zahl von guten Drucken hergegeben hatten. Rembrandt hat viele seiner Platten nach einer kleinen Reihe von ersten Abdrucken so verändert, dass die späteren Plattenzustände ganz neue Bildwirkungen ergeben. Künstler, die weniger Gefühl für die Qualität ihrer Werke besitzen, haben die abgenutzten Platten mit dem Stichel wieder aufgestochen. Oft ist das nach dem Tode des Künstlers von unberufenen Händen geschehen, so mit Rembrandts Hundertguldenblatt.

Noch einige Worte über die Ätzverfahren, die keine Linien, sondern geschlossene Tonflächen in die Platte bringen. Die älteste Flächenätzung ist das Aquatinta- oder Staubkornverfahren. Dabei wird die Platte mit einer feinen Lage von Harzkörnchen eingestaubt und dann solange mässig erwärmt, bis die Stäubchen eben auf der Platte angeschmolzen sind. Legt man die Platte in die Säure, so dringt diese in die feinen Räume zwischen den Harzstäubchen und ätzt hier in die Tiefe. Eine schwach geätzte Platte druckt einen zarten, grauschimmernden Ton, eine tief geätzte gibt lattes Sammettschwarz. Durch stufenweises Eindecken mit Lack und Tieferätzen der offenen Flächen wird das Bild in die Platte gebracht. Die hellen Lichter müssen schon vor der ersten Ätzung gedeckt werden. Es ist also ein reines Deck- und Ätzverfahren ohne Nadelarbeit. Der geniale Spanier Goya und nach ihm Max Klinger haben mit diesem Mittel ihre schönsten Drucke geschaffen. Die von dem Staubkorn gereinigte Platte kann mit Stichel und Nadel überarbeitet werden. Die Verbindung von Staubkornätzung mit Kaltnadelarbeit ist viel häufiger als reine Aquatinta.

Ein Ätzverfahren, das gleichzeitig flächen- und Strichätzung erlaubt, ist um die Mitte des letzten Jahrhunderts von dem französischen Radierer Rops

entwickelt worden und hat sich nachher viele Freunde erworben. Es ist das Radieren au vernis mou, auf deutsch Weichgrund- oder Durchdrückverfahren. Der dazu gebrauchte Ätzgrund wird nach dem Erkalten nicht fest, sondern bleibt zäh und elastisch. Beim Radieren wird er mit einem Stück Kornpapier bedeckt. Der Künstler zeichnet mit mehr oder weniger Druck mit einem stumpfen Bleistift auf das Papier. Die Zeichnung wird also sichtbar, und zugleich wird das Papierkorn durch den Ätzgrund gepresst. Es kann wie bei jeder Kreide- oder Bleistiftzeichnung Strich neben Strich gesetzt werden, so dass eine Fläche entsteht. Nach vollendeter Zeichnung wird das Kornpapier abgezogen und dadurch an den Stellen, wo das Korn sich eingedrückt hat, der vernis mou von der Platte fortgenommen. Um eine reine Flächenätzung zu erhalten, wird ein Bastgewebe durch den Weichgrund gewalzt, der dann genau wie eine Staubkorndecke in Stufen geätzt werden kann. Die Linie im vernis mou hat den Charakter eines Kreidelstriches, besteht also je nach der Feinheit des Papierkornes oder der Tiefe der Ätzung aus mehr oder weniger dichten und starken Pünktchen. Auch im gewöhnlichen Ätzgrund kann man einen Kreidelstrich erzeugen, indem man nicht mit der Nadel, sondern mit einem feinen Rädchen oder einer Walze zeichnet, die an ihrem Rande Zähnchen oder Körnchen haben. Werden so gezeichnete, vernis mou- oder Staubkornplatten nach der Ätzung noch mit Stichel und Schneidenadel überarbeitet, so ergeben sie Drucke, die mehr einer Photographie nach einem getuschten oder gemalten Original als einer originalen Platte gleichen.

Darum wird der Graphiker von Geblüt die reine Kaltnadelarbeit oder Strichätzung diesen bestechenden und verfänglichen Techniken vorziehen. Künstler mit lebendigem Stilgefühl — wie Liebermann und Kalckreuth — haben auch mit der Weichgrundätzung Drucke erzielt, die einen feinen, schimmernden Luftton haben und doch ihren graphischen Charakter nicht verleugnen. Wenn aber die Herrschaft über die technischen Mittel wächst und das Können sicher wird, dann verzichten die besten Künstler gern auf solche billige Erfolge. Max Liebermann, der mit vernis mou Blättern anfang und dann eine Reihe von Kaltnadelarbeiten schuf, bevorzugt in seinen letzten Blättern die reine Strichätzung mit spärlicher Verwendung der kalten Nadel. Und es ist gar kein Zweifel möglich, welche von seinen Arbeiten die vollendetsten sind. Auch Whistler und Zorn und andere bedeutende Radierer ziehen die reine Strichätzung vor. Sie ist eben für alle Zeiten die Radierung par excellence.

Es gibt noch eine Anzahl anderer Mittel, um den Drucken einen zarten Flächenton zu geben. Manche Künstler zerkratzen die glatte Platte mit feinen Stahlbürsten, ätzen sie mit Schwefel an oder gebrauchen unpolierte Platten, aus denen sie die Lichter herauspolieren. Einer glatten Platte kann man auch im Druck einigen Ton geben. Dann lässt man einige Farbe auf der Platte und verwischt sie mit der Hand oder mit einem Lappen. Dieser Druckton wird natürlich in jedem Druck anders sein und nur dann künstlerische Wirkung ergeben, wenn der Künstler selbst den Druck macht. Gerade so ist es mit den farbigen Radierungen, die von einer Platte gedruckt werden. Hierbei müssen die Farben nebeneinander in die Platte gerieben werden, was nur der Künstler selbst kann. Auch werden die Drucke bei aller Sorgfalt nie gleichmässig. Farbige Radierungen mit mehreren Platten — nach dem Prinzip

des Drei- oder Vierfarbendruckes -- können auch vom Drucker gedruckt werden. Bei diesen Drucken wird der graphische Charakter in den meisten Fällen zugunsten der Gemäldewirkung unterdrückt werden, und ihr künstlerischer Wert ist darum — trotz des bestehenden Aussehens — oft sehr zweifelhaft.

Die Kunst der Radierung erfreut sich heute einer schönen Blüte wie nicht mehr seit den Zeiten Rembrandts. Nachdem sie fast zwei Jahrhunderte lang zur Reproduktion von Gemälden und in den Händen leichter Virtuosen Alleenbröddeldienste getan hatte, ist sie seit fünfzig Jahren wieder ein Mittel des reinen Schaffens geworden. Englische und französische Künstler haben als begeisterte Schüler Rembrandts den Anfang gemacht, die anderen Nationen sind ihnen gefolgt. In Deutschland ist sie durch die geistreichen Bilderfolgen von Max Klinger wieder in das Interesse der Künstler und Liebhaber getreten. Viele Künstler hat er angeregt, andere haben ihr Interesse in England, Holland oder Frankreich gefunden, und jetzt können die Werke der deutschen Radierer sich wieder kühn mit den besten des Auslandes messen.

* * *

Welche Druckverfahren zur Nachbildung von Radierungen gebräuchlich sind. — Radierungen von zeitgenössischen Künstlern sollten — ausser in Katalogen — nicht nachgebildet werden. Denn der Künstler kann verlangen, dass der Interessent einen Originalabzug erwirbt. — Das edelste Nachdruckverfahren ist der photographische Kupferdruck oder die Heliogravüre. Es versucht, eine Tiefdruckplatte herzustellen, die der Originalplatte möglich nahe kommt. Aber selbst wenn die Aufnahme mit dem besten Apparat nach dem besten Original gemacht wird, kann sie die rein sinnfälligen Schönheiten, die uns an guten alten Drucken entzücken, das glückliche Zusammenspiel von Papier und Druck niemals erreichen. Auch sind diese Nachdrucke fast so teuer wie gute Originaldrucke von lebenden Künstlern. Billiger sind schon die Lichtdrucke nach alten Blättern, immerhin noch zu teuer für Massenherstellung, und sie können auch nicht auf der Buchdruckerpresse gedruckt werden. Der Lichtdruck gibt zwar den Tonwert der Kupferdrucklinie ziemlich treu wieder, aber er verändert den Gesamteindruck, weil das Lichtdruckkorn die im Original ganz weisse Papierfläche trübt. Dann erscheinen die Linien auch nicht im Relief wie beim Kupferdruck, sondern flach. Für den Auflagedruck auf der Buchdruckerpresse gibt es zwei Hauptdruck-

arten: Zinkplattendruck durch Raster- oder Strichätzung. Der Rasterdruck auf glattem Kunstdruckpapier ist der billigste. Das flimmernde Licht des Glanzpapiers und die weichen Tonübergänge stellen ihn für das Auge des Laien zunächst günstiger dar. Aber er fälscht das Originalbild unbarmherzig, indem er den festen Strich der Nadel in Punkte auflöst und das freie Papier, das im Original der Hauptträger der Bildwirkung ist, mit einem Meer von feinen Punkten verschmiert. Dagegen gibt die Strichätzung die originale Struktur der Linie getreu wieder, ändert aber den Tonwert, da sie die Farbe überall gleich stark aufträgt. Die feinsten Kaltnadelstriche erhalten also denselben Ton wie die tief gestochenen oder geätzten Linien. Dadurch verlieren die Blätter an lebendiger Farbigkeit und in den grossen Hellschattflächen, wo die Linien sich fast berühren, auch etwas an Deutlichkeit. Aber bei sorgfältiger Herrichtung der Platte — besonders bei reiner Strichätzung des Originals — lassen sie Handschrift und Intention des Künstlers klar erkennen, sind also ein vorzügliches Hilfsmittel für das Studium. Und wie alle Wiedergaben von Kunstwerken sollen sie auch nicht mehr sein. Wenn sie eben nicht dazu reizen, die Galerien und Kabinette zu besuchen und dort die Originale zu geniessen oder selbst Radierungen zu sammeln, bei dem haben sie so ziemlich ihren Zweck verfehlt.

* * *

Das radierte Werk Rembrandts ist unerschöpflich reich. Schon an Umfang ist es eine ganze Lebensarbeit. In den Jahren von 1629 bis 1661 hat er nahezu dreihundert Platten eigenhändig radiert, manche davon in mehreren Zuständen. Eine Auswahl wie diese kann kaum mehr als eine Kostprobe geben. Wer einen Einblick in den ungeheuren Reichtum dieser Arbeit gewinnen will, der muss eine Gruppe von Darstellungen wie die Bildnisse, den Akt oder die biblischen Bilder, die Landschaften in chronologischer Folge durcharbeiten, zuerst nach dem inneren Gehalt, dem Stil der Darstellung und dann nach der technischen Seite hin. Als Führer auf diesem Weg ist eine gute Biographie, mehr noch das schöne Buch von R. Hamann, „Rembrandts Radierungen“ (Berlin 1906) sehr zu empfehlen. Die Arbeit ist schwierig und mühsam, aber sehr lohnend. Es gibt keine schönere Gelegenheit, dem schöpferischen Geist des Genies und seinen verborgensten Regungen so nahe zu kommen als bei dem Studium von Rembrandts Radierungen, den tiefsten und ursprünglichsten Impressionen, in denen jemals ein Künstler zu uns geredet hat.







Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/ausrembrandtsrad00remb>

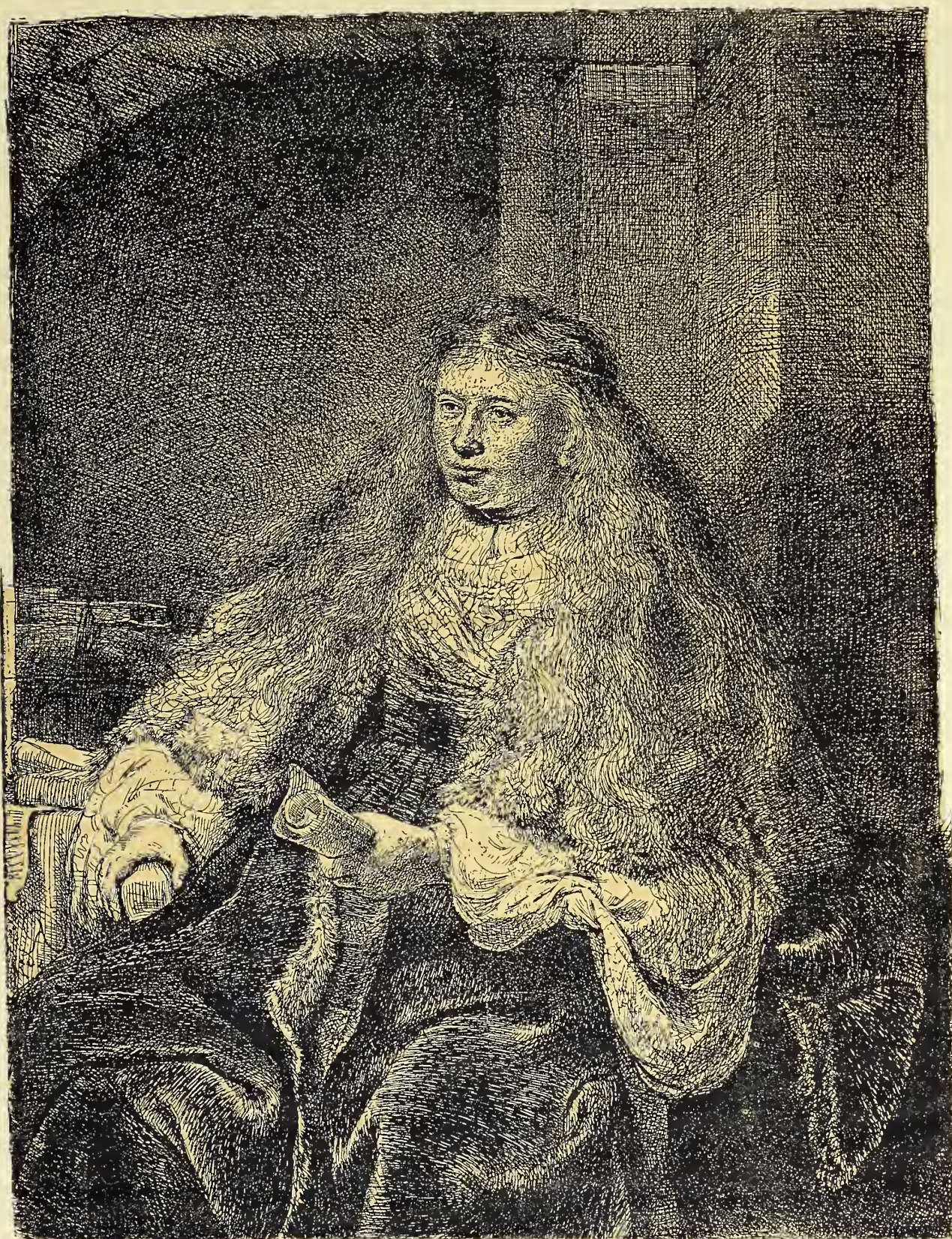


2. Der blinde Geiger mit dem Hund.



Rembrandt f. 1635







6. Der Arzt Ephraim Bonus.



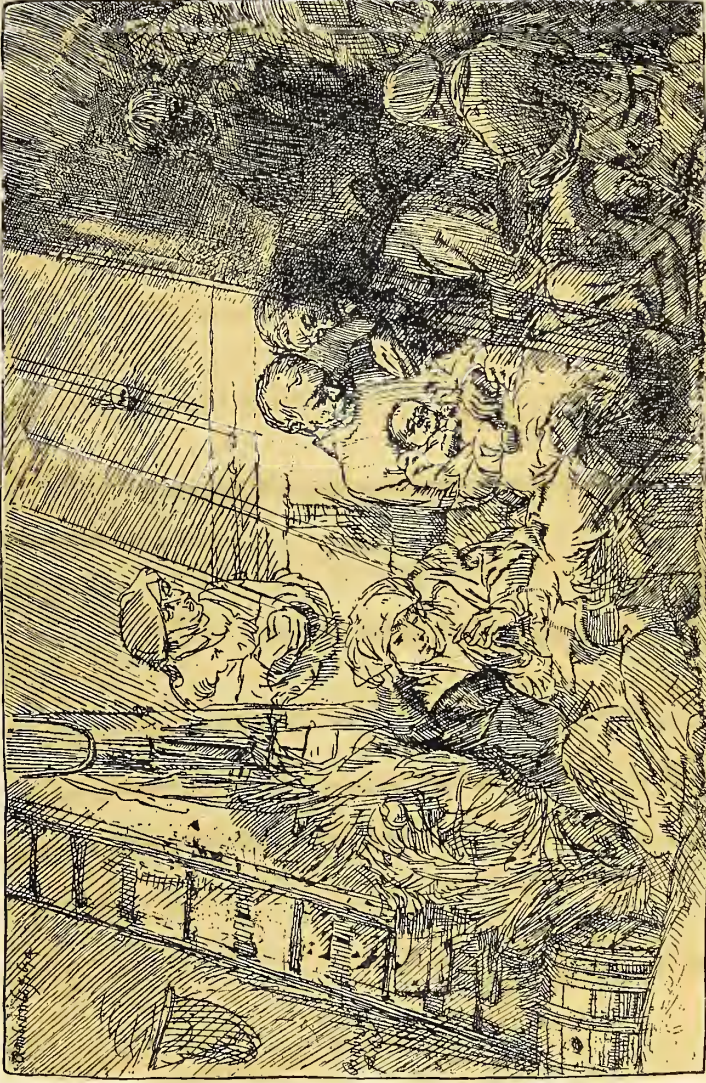




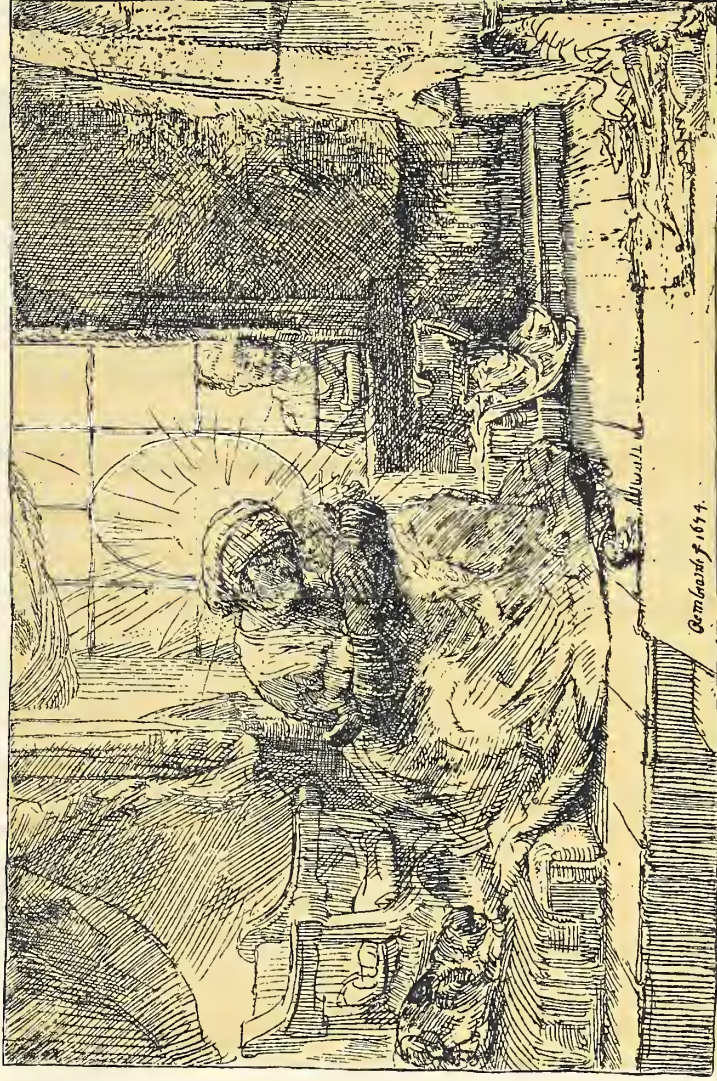








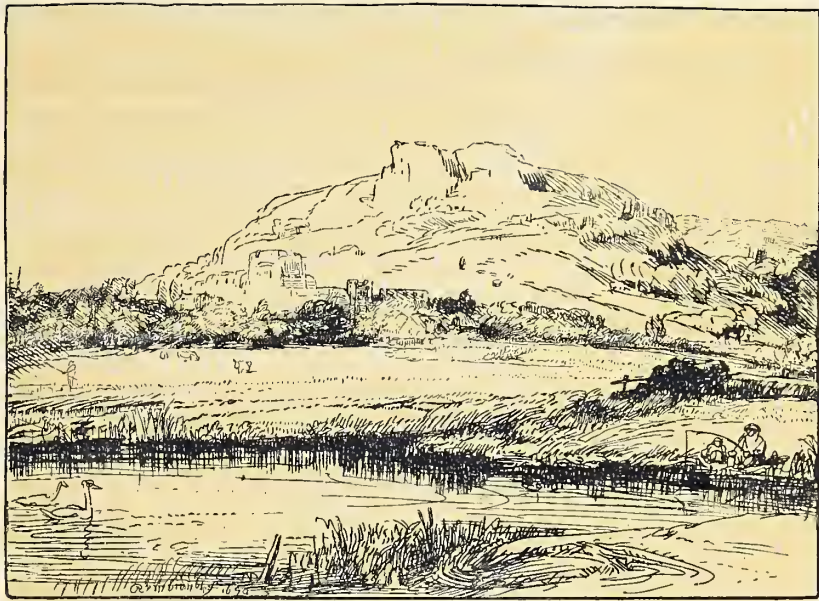




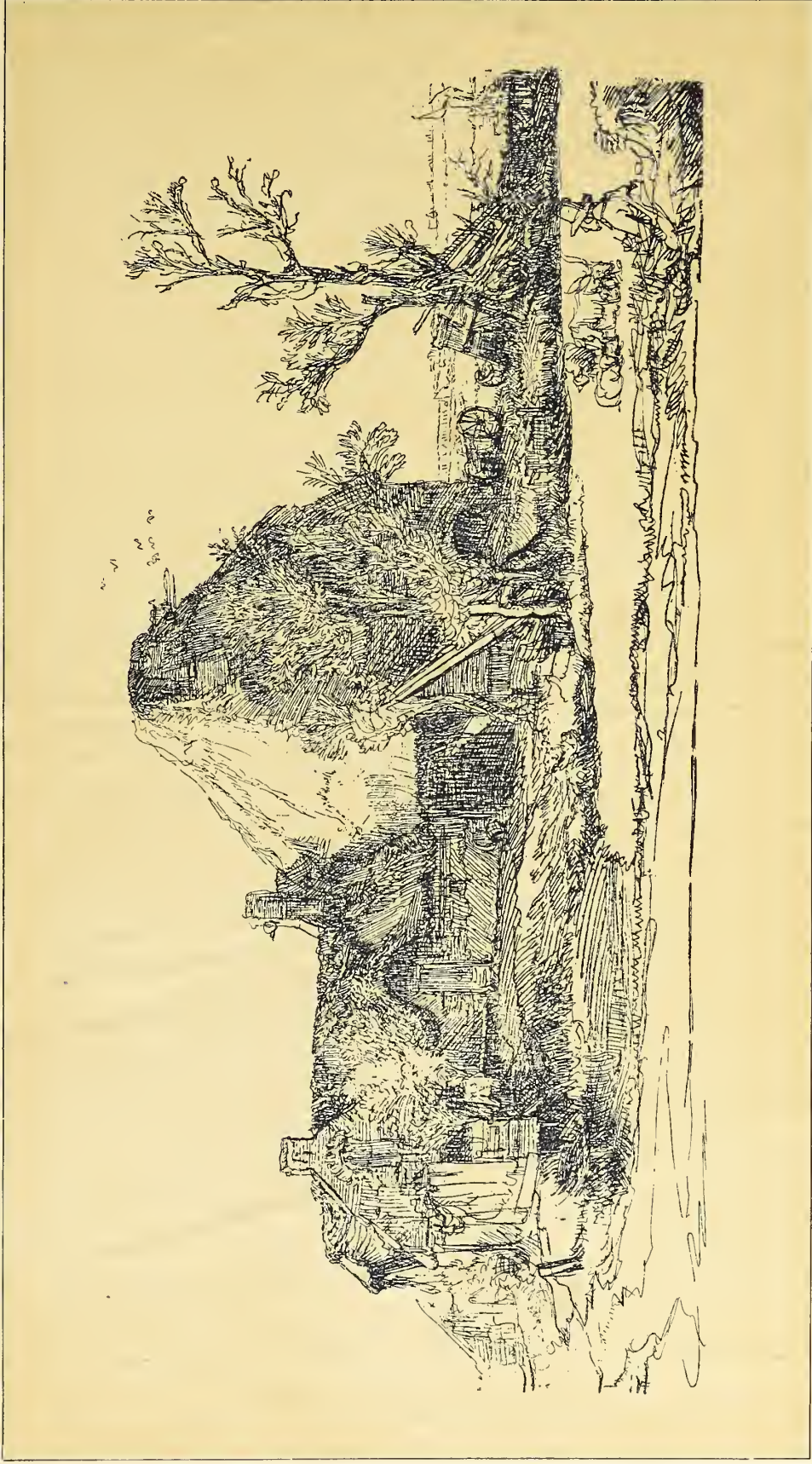












21. Die Landschaft mit dem Zeichner.



